

حارس الحب
تجليات خطاب العشق في شعر
توفيق أحمد

- ١ -

تصميم الغلاف
الفنان رائد خليل

د. هایل محمد الطالب

حارس الحبق

تجلیات خطاب العشق في شعر
توفیق أحمد

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٤م

- ٣ -

حارس الحبق: تحليلات خطاب العشق في شعر توفيق أحمد/هايل محمد
الطالب . - دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٤ م. - ٢٢٤ ص؛
٢٤ سم.

(دراسات أدبية؛ ٢١)

١- ٨١١.٠١٠٠٩ طال ح ٢- ٨١١.٩٥٦١٠٠٩ طال ح
٣- العنوان ٤- الطالب ٥- السلسلة
مكتبة الأسد

دراسات أدبية

« ٢١ »

- ٤ -

مُقَدِّمَةٌ

(١)

نحاول في هذه المقدمة الإجابة عن سؤالين نقديين يواجهان أية مقارنة نقدية لتجربة شاعر واحد؟ ويمكن صياغتهما في حالتنا بالآتي: لماذا توفيق أحمد؟ ولماذا تجليات العشق^(١) في منجزه الشعري؟ وإذا انطلقت الإجابة من النوايا الحسنة للسائل، فإنه يمكن القول إن أية تجربة شعرية قدمت منجزها الشعري تستحق العناية النقدية، بل ربما تصبح القراءة النقدية واجبة، لاسيما أن النقد قد أهمل كثيراً دراسة التجارب الشعرية السورية منفردة وانحاز إلى دراسة الظواهر النقدية، وهذا ما لا نلمحه في تجارب نقدية عربية، ويمكن أخذ مصر نموذجاً، ومن هنا حاولنا أن نتوقف عند عدد من التجارب الشعرية السورية خلال السنوات الماضية، فأنجزنا كتباً عدة يأتي هذا الكتاب في سياقها، وبذلك كلما تناولنا شاعراً بالدراسة سنواجه بالسؤال لماذا هذا الشاعر؟ وليس غيره، وهذا السؤال سيتكرر فيما لو أخذنا شاعراً غيره، كما أنه سيتكرر مع اختيارنا لشعراء

(١) لسنا من هواة الفصل اللغوي العنصري بين لفظة حب ولفظة عشق، إلا بالقول إن العشق مرحلة أعلى وأوغل في التوحد بالمعشوق، ماعدا ذلك ننحاز للغة العامة والشارع في ترادفهما، مع الإشارة إلى أن استخدامنا له في العنوان وثنائيا الكتاب هو من باب الولع بالمجاز الذي نظن أن كلمة عشق أقرب إليه، وفي كل الأحوال بعض الظن إثم وليس كله. كما تجدر الإشارة إلى أن العِشْق فيه إفراطٌ ويكونُ العِشْقُ في عَفَافِ الحُبِّ وفي دَعَارِهِ (تاج العروس).

آخرين في المستقبل، لذلك نكتفي بالقول هنا إن تجربة شعرية امتدت على مسار يقارب ثلاثين عاماً من الكتابة والإنجاز تستحق من النقد أن يرمّم قصوره في التعامل معها، وتستحق وقفة مفصلة معها تبين قيمتها وتضعها في مسارها في حركة شعر الحداثة في سورية، طالما أننا نعتمد منهجاً نقدياً علمياً بعيداً عن التقريظ والمديح، يسعى إلى أن يعتمد لغة علمية موضوعية، ويتخذ من صدور الأعمال الشعرية للشاعر مسوغاً نقدياً آخر للدراسة والنقد.

والسؤال الثاني لماذا خطاب العشق؟

لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد توفيق أحمد من الاحتفاء بهذا «المُتمنّع» الذي يقال إنه «العشق، أو الحب»، فحينما نتحدث عنه كظاهرة ذات مستويات من حيث الأهداف والحوافز والخصائص، فإنما نتحدث عنه باعتباره خطاباً احتفلت به الثقافة العربية في عصورها المختلفة والثقافات العالمية، إنه ظاهرة تضرب في العمق النفسي والتاريخي للإنسان، والدليل على ذلك حضورها في كل الإبداعات الفنية والأدبية، وأنماط السلوك والتفكير عند الكائن البشري، على أن يُفهم العشق أو الحب بمعناه الفني والمقولاتي العام لا الضيق الاجتماعي القائم على علاقة رجل بامرأة، من هنا تمسي الأنوثة في الخطاب مقولة عامة تنطبق على الحبيبة، كما تنطبق على المدينة والقرية والمكان عموماً بجزئياته المختلفة من شجر وحجر، فالحب أو العشق أو التصوف والتوحد بالذات المعشوقة، يصبح استراتيجية فنية عند الشاعر وإن تنوعت أغراضه واختلفت أهدافه من وراء قول القصيدة، إنه آلية تفكير في التعامل مع موجودات الكون وكائناته، ومن هنا يصبح مسوغاً قولنا إنه ليس من أهداف الكتاب القول إن صاحبه شاعر عشق على الطريقة القبانية، وإن كان ذلك لا يضيره، وإنما حاولنا القول إن لغة الحب ومنطقه كانا حاضرين بقوة عند توفيق أحمد، من هنا تحضر أيقونات الحب الكبرى عنده (المرأة/ الأنثى) (المكان) (الأسماء) كما يحفل الخطاب الشعري بإشارات نصية عديدة تتقل الغبطة والفرح الموعود بجمالية هذه العاطفة، فتحكي كل نصوصه صبوة هذا العاشق وتمسكه بمباهج الحياة المشتهاة

ووقوفه ضد ما يعكر صفوها، فتحضر هذه الثنائية المتضادة من خلال إحساس تراجيدي يلزم المبدع ويشعره بغربته عن محيطه، فيقاوم بشعره وحبه وعشقه قبح الحياة، من خلال السعي لتقوية الإحساس بمفهوم الجمال الذي تكون ثمرته الحب والعشق. إنها تجربة مهما اختلفنا معها وعليها، لكن ذلك لا يمنعنا من أن نقرّ بيقين شبه تام بكونها تجربة موهلة في الصدق والبوح الشعاري الخلاق في مواطن كثيرة، لاسيما أن التعبير عن العالم الداخلي، هو المبدأ الأساس لقوة الخيال عند الشاعر توفيق أحمد، الذي فتنته لوعة العشق، فعبر عنها بلغة موسومة بالمحبة والحميمية.

(٢)

لقد جمعت مصادر الأدب ما لا يحصى من أسماء الذين ماتوا حباً في عصور مختلفة وأزمنة متباعدة، كما تناولت آداب مختلفة هذه الظاهرة (كما نلاحظ في الأدب الشكسبييري) وكلما اقترب قطار الزمن من عصرنا (وربما كلما تجاوزه مستقبلاً) تراجعت ظاهرة الموت حباً. اليوم يعيش الإنسان المعاصر ثورة تكنولوجية عملت على تقوية النزعة المادية للحياة فبدأت الأحلام الرومانسية بالتلاشي، فصار عصرنا منهمكاً بالحديث عن النهايات في كل شيء: نهاية التاريخ، نهاية الأدب، نهاية الإنسان، وفي ظل مفاهيم «الما بعد» و«الإنسان المرقمن» يحن القارئ الذي حاصره التشيؤ والنزعة المادية إلى معايشة قصة واحدة من هذه القصص الغارقة في الإثارة والأسطورية، في عصر الآلة والتكنولوجيا الجارفة التي تتهدد الإنسان في صميمه سارقة منه أحلامه ورومانسيته، وحبه الخاص، تاركة إياه رهينة وهم سيطرة الإنسان «فالنجاحات المتسارعة للتطور الباهر للتقنية لا تعطي انطبعا بأن الإنسان سيصبح سيد التقنية. فالحقيقة تؤكد أن الإنسان أصبح خادماً للقوة التي تسيطر على كل إنتاج تقني من جميع الجوانب»^(١)

(١) حسن مصدق: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت المدرسة النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط ١ ٢٠٠٥، ص ١٠١.

كما يذهب إلى ذلك الفيلسوف مارتن هيدغر، وخدمة التقنية خدمة تُبعد بين الإنسان وذات الإنسان بالقدر نفسه الذي تسهل به الحياة العملية، فتموت (أنا) الإنسان الحاملة المتخيلة أو تكاد. فيأتي الشاعر بجموح لا يخلو من «دونكيشوتية» أحياناً وربما جنون أحياناً أخرى، ليرمم هذا الخراب بأيقونات شعرية تتحاز للروحي والجمالي والنبيل في تجسيد رغبة الذات الباحثة عن وجهها الآخر أو صورتها الأحلى . من هنا يمكن القول إن الرغبة في «التتميق» والاستعاضة عن لذة الفعل بلذة القول كان وراء خلق فضاء للخرافة والبطولة في آن معاً . خرافة المحكي عنه وبطولة الحاكي ومن هذه اللحظة يحضر الخطاب العشقي كحالة قولية دالة على ذلك. هكذا يتحقق البعد التخيلي في تجربة /توفيق احمد/ من التحام تام بلغة العشق، مع إعطاء الأولوية لعالم الحياة الباطنية والمشاعر الإنسانية بأسرارها وتخومها، بفرحها الخاص، وألمها الممض: إنها الجمالية الرومانسية المعروفة ببلورة تصورها للفن والخيال الشعري، باعتباره تجربة حياة حقيقية، وليس باعتباره موقفاً فكرياً مجرداً.

(٣)

ربما يبقى القول في الاختلاف في تفسير ظاهرة العشق والحب من المقدمات الأساسية لهذا الكتاب، فالكلام في الحب هو بحث عن الفردوس المفقود، الذي يعطى الحياة معنى وجمالية، ومن هنا يأخذ هذا الخطاب قيمته وديمومته، وقد أدرك العلماء والأدباء ذلك الخفاء الذي يلفه، يقول ابن حزم في صدر رسالته: «الحب - أعزك الله- أوله هزل وآخره جد، دقت معانيه لجلالته من أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة. وليس بمنكر في الديانة ولا بمحظور في الشريعة، إذ القلوب بيد الله عز وجل»^(١).

(١) محمد بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح: صلاح الدين الهواري، ط١، دار. الهلال، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٢٢.

وتلك الماهية المجهولة للحب، والمعنى الذي نبحت عنه دوماً هو ما عبر عنه
غير شاعر، فنزار قباني يقول واصفاً الحب بأنه:

الحب ليس رواية شرقية	بختامها يتزوج الأبطال
لكنه الإبحار دون سفينة	وشعورنا أن الوصول محال
هو هذه الكف التي تغتالنا	ونقبّل الكف التي تغتال

وبدوي الجبل فعل الأمر نفسه عندما قال:

الخافقان وفوق العقل سرهما	كلاهما للغيوب: الحب والله
كلاهما انسكبت فيه سرائرنا	وما شهدناه لكنا عبدناه

من هنا تأتي إغواءات الكتابة المتجددة في هذا الموضوع، إنها محاولة قبض
الماء، أو محاولة اللحاق بالسراب، أو رغبة في العيش في الحلم الجميل، لذلك فهي
محفوفة دوماً بالصواب والخطأ، حالها كحال أية قراءة نقدية.

د. هائل الطائب

- \ , -

الفصل الأول

شرفات العشق ومداراته

(المقولات الدلالية وجسد المعشوق)

إن العشق ومرادفاته في الأعمال الشعرية هو تجسيد للعلاقة بين التاريخ العابق بالحياة والريادة وبين الذات الشاعرة الممتزجة بالذات الحضارية.

كثيرة هي الصور الفنية التي تعمق رؤية الشاعر، وتضفي عليها جمالاً ورونقاً نابعاً من صدق التجربة واضطرام المعاناة، لتصبح الدلالة الشعرية معادلاً موضوعياً ودقيقاً للموقف الحضاري من مختلف القضايا المصيرية للأمة. كما تتواشج مع لغة مضمخة بعبير التراث؛ مما أدخل النصوص الشعرية في حوار مع الجذور التاريخية والارتباط القوي بالتجديد في أجمل معانيه وصوره، إلى حد الارتعاش بنبض المعاني المتدفقة الآخذة بتلاييب الظلال الحيوية المتجددة، فضلاً عن تكتيفها بإشارات تتلبس الألفاظ والجمال في لغة شعرية أخاذة.

إن خطاب العشق يحضر بشكل مثير وباذخ، تتكشف الأنثى في حقل الكتابة كذات حالمة وحلم مشخص، هي وجدان وأشواق تجعل الدارس يقف حائراً منشدها أمام الحضور الكرنفالي.

فالشوق والحنين والتعلق والافتتان هي الروابط الرئيسية التي شددت الشاعر إلى المرأة التي ضمخ حبها دم القصيدة ففاح منها العطر، وترك غيابها عن ناظره مجالا للحلم وللخيال الخلاق، وقديماً استطاع ابن الفارض الشاعر

المتصوف أن يجمع مواجد العشق في إحدى مقاماته العشقية التي يخلق فيها ما بين معترك الأحداق والمُهَج قائلاً^(١):

ما بين مُعْتَرِكِ الأحداقِ والمُهَجِ، أنا القَتِيلُ بلا إثمٍ ولا حَرَجِ
مَنْ لي باتِّلافٍ رُوحِي في هوى رَشَأُ حلو الشَّمَائِلِ بالأرواحِ ممتزجِ
مَنْ ماتَ فيه غراماً عاشَ مرتقياً ما بينَ أهلِ الهوى في أرفعِ الدَّرَجِ
مَحَبَّبٌ لَوْ سَرَى في مثلِ طَرَّتِهِ أَغْنَتْهُ غَرَّتُهُ الغرَّاءَ عن السُّرَجِ
وَإِنْ ضَلَلْتُ بَلِيلٍ، مِنْ ذَوَائِبِهِ، أَهْدَى، لِعَيْنِي الهدى، صُبْحٌ مِنَ البَلَجِ

فبهاء الكلمات وإشراق العبارات وتوهج العواطف وسخاؤها هي المقولات الكبرى في هذا المقطع الشعري الذي تتعالق فيه جميع القيم لتشكيل الجمال الأنثوي الذي هام به الشاعر.

فهو يلح على ثنائية الهجر والوصال، وهي الثنائية التي كثيرا ما شدت الشاعر العربي بأجوائها المتخمة بالظمأ والغلة والحرمان، فقد قدم نفسه وكيونته هدية للمحبة التي أسكرت وعيه وتربعت على عروش أحاسيسه. تعتمل في تجربة الحب عوامل كثيرة أهمها عامل الشوق "ففي الشوق قوة افتقارية تجعله مبدأ للإبداع، مبدأ للكتابة. الافتقار إلى وصل الحبيب وإلى "الألفة" هو الذي يدعو إلى تأليف الكلمات." ^(٢)

وفي الصفحات الآتية سنتوقف عند مقولات الخطاب العشقي، وجزئياته كما تجلت في شعر توفيق أحمد:

(١) ديوان ابن الفارض، تحقيق عبد الخالق محمود، منشورات عين، ص ٣٣١-٣٣٢.

(٢) رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط ١ ٢٠٠٣، ص ١٠٦.

أولاً: نشوة العاشق / مقولة السكر (الحقيقة والمجاز):

سنلاحظ في هذا الفصل أن الشاعر يصف العشق والهيام بالمحسوب والسكر في حبه، بخرم يغيب من شربها عن وعيه وإحساسه، فيستعير ما للخرم من آثارٍ وصفات دلالية يسم بها عشقه وما يفعل به، كالسكر والنشوة والغياب عن الحس والثمالة... الخ، مما تفعله الخمر الحقيقية من آثار.

تتعدد مواطن النشوة واللذة في الخمر لتستثير جميع الحواس من ذوق وشم وبصر ولمس وسمع، بل إنَّ الشاعر يلجُّ أيضاً على القيمة الفنية للخرم، كلفظة ذات غنى دلالي تجلب الإثارة وتجعل النفس تواقّة إلى كلّ ما هو نفيس، من هنا كانت الوظائف الدلالية لها متعددة في النص الشعري لدى توفيق أحمد، كما سنلاحظ،و يمكن أن نلخصهما بوظيفتين أساسيتين:

الوظيفة النفسية والفكرية: هنا تكون الخمر في شعره دواء لكلّ داء نفسيّ عشقي حلّ به، فهي وسيلة للتسلّي (النسيان) من الهمّ النفسي والفكري ولا سيما من الأحزان ومن نكبات الزمان والإحساس الفاجع بانسراب أيام اللذة الجميلة وانقضائها.

الوظيفة الجمالية: المقصود هنا جمال الخمر باعتباره يثير حاسة البصر نتيجة التشكيلات الدلالية التي يصوغها الشاعر، ويضاف إلى ذلك، ما تنثّره الخمر من وهج دلالي، لكل ما هو خارج عن الخمر في حدّ ذاتها لكنّها تكون مسببة له.

والملاحظ أن هاتين الوظيفتين تتداخلان في كثير من المقاطع، وتتواشجان مما يجعل الفصل بينهما هنا فصلاً منهجياً لاعتبارات الدراسة. والحق أنّ هذه الوظائف قد تحققت في كثير من شعر الحب التراثي وأخذت

دلالات رمزية كثيرة في الشعر الصوفي، كما نلاحظ مثلاً عند الشاعر عبد الرحيم البرعي حيث يقول^(١):

ومن لك بالزيارة من حبيب حمته البيض والأسل الطباء
صبيح في لمى شفّتيه خمر كأن مزاجها عسل وماء
سقيم اللحظ أورثني سقاماً وفي شفّتيه للسقم الشفاء
ويقول واصفاً ومشبّهاً:

وبنّت عشر سقاها الحسنُ خمر صبا فالقلبُ منها بغير السكرِ سكرانُ

فاللذة مرتبطة باللمى الممزوجة بالخمّر، أو هي بذاتها الخمر، ثم وصف تأثير اللحظ المريض في إشارة إلى الدلال والرفاهية والجمال في العاشق، كل ذلك يُورث السقام، ومن هنا لاطبّ نافعاً ولا دواء شافياً إلا تلك الشفاء، في إشارة حسية، وإذا علمت أن الشاعر من المتصوفة، فلك أن تشطح في التأويل ما حلا لك ذلك، وهذا ما يُلحح في الشاهد الثاني، فالعشق سكر دائم بغير خمر.

وفي شعر توفيق أحمد تكاد لا تخلو قصيدة من هذه المقولة، مقولة النشوة والسكر، وهي تبرز عنصراً تكوينياً في بناء النص، كما تحضر في لبوس مجازي يستعير الخمر ومفرداتها لاستعمالات أخرى، ثم يأتي حضورها المتكرّر في نهايات القصيدة، وتتداخل في هذا الخطاب الدلالات الحسية بالدلالات المعنوية، وفيمايلي تفصيل لذلك:

تبرز مقولة النشوة في شعر توفيق أحمد من خلال المواءمة بين اللذة الحسية المقترنة بالجسد (الصدر / النهـد)، وبين نشوة السكر المتأنتية من حديث المعشوقين / الأحبة، كما نلاحظ في قوله:^(٢)

(١) ديوان البرعي (عبد الرحيم بن أحمد البرعي ٨٠٣ هـ) مخطوط موجود في مكتبة جامعة

الرياض برقم ١١٢٩، انظر الورقة: ٢٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٩

// خمرة الصدر عتّقها فإني

أفتح العمر بالخمور العتاق

وافرشي الليل كله بالحكايا

يسكر الليل من حكايا الرفاق //

فالخمرة هنا خمرة حسية دالة على اللذة الجنسية، ثم تأتي الدلالة المعنوية من اقتران لفظة (يسكر) بلفظة الليل في استعارة رومانسية خفتت من حسية الصورة الأولى، ونقلت مفهوم السكر الحسي إلى مفهوم معنوي، لكنّ خمور سكر الليل هي حكايا معشوقين تزيد الليل نشوة.

ويعقد الشاعر أحياناً مقارنة خفية بين النشوة التي تبثها المرأة، ونشوة الخمر، يقول: (١)

// شلّعتني

أطفأت بي

نهمي

وسكنتني

كالغمز

في الهدب

ماذا يريد السكر يا امرأة

غير الذي عتّقت من عنب //

هنا يقارن الشاعر بين هاتين اللذتين، ويماهي بينهما مع تفوق للمرأة، فالخمر هنا تابعة للأُنثى، إذ يتحوّل المؤنث إلى أصل اللذة والنشوة، ثم يأتي السكر في مرتبة تالية، فالمؤنث هو العنب المعتق، مصدر الخمر.

(١) الأعمال الشعرية: ٤٦ - ٤٧

وتتحقق النشوة من خلال المزوجة بين الذات الشاعرة، والشفتين باعتبارهما مصدراً للخمر، فيقول: (١)

// شفتان أعرف أنّ خمرهما

يحتاج أحياناً إلى عني //

فالشاعر يمزج بين المؤنث والمذكر في صورة لطيفة لتحقيق اللذة، فالشهوة المتحققة في الأنثى / الخمر، والمصدر المكمل للسُّكر وهو المتحقق في العنب/ الذات الشاعرة، فالتذوق المزجي بينهما هو المولد للذة.

وقد تتحقق النشوة من الطرافة الفنية الجاعلة تأثير المحبوبة أقوى من تأثير الخمر، من هنا تحضر صورة المشهد الجلل المتمثل في قوله (٢)

// الخمر ما عادت تثير فمي

وتنبّهت من غيّها الكأس

وشذى هواها اجتاح أوردتي

واحتلني... وتحكّم الحبس //

فجيش الشذا والهوى قد أحكما سيطرتهما على القلب. وقد تحضر الذكرى كمكون للمشهد العشقي، كما نلاحظ في قوله: (٣)

// في بيتها الأشياء تذكر مواعي

ويكاد يسكر من خطاي الباب //

فالشاعر يضيف على الباب مشاعر إنسانية تجعله مشخصاً، يحتفي بقدوم المعشوقة، فالباب هنا ينتشي، لذكرى الموعد مع الحبيب، بل قد لا يكتفي الشاعر بالاحتفاء بالحضور الأسر للأنثى، بإشراك جزئيات المكان، بل يجعل

(١) الأعمال الشعرية: ٥٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٦٩

(٣) الأعمال الشعرية: ٧١

من حضورها الأسر مناسبة إدخال النشوة على الكون كله، وهذا ما نلمح آثاره
في قوله: (١)

// ترنّج خصر الأرض لما وطئتها

وضاءت على الدنيا أساورها الخضر //

فالتزرن هنا لخصر الأرض هو استعداد للرقص/ الفرح، نشوة بمداعبة
أقدام الحبيبة لذرات التراب في تعبير عن حضورها البهي وإطلالتها على
معشوقها.

وقد يحقق الموعد بذاته نشوة اللقاء، فيفعل في الذات الشاعرة ما تفعله
الخمرة، يقول: (٢)

// عندي من الصبوات الداميات مدى

فهل درى الكرم ماذا في دواليه؟

كأن هذبك والنجوى تحاوره

بحر من الشوق يحكي عن سواقيه

يا عذبة الروح هل من خمرة بقيت

للموعد الحلو يسقيني وأسقيه؟ //

وفي هذا السياق الاحتفائي الذي يعمم مقولة النشوة، لا بأس من عناصر
أخرى تشارك الشاعر في نشوته، يقول: (٣)

// أعود إليك حين يرفّ طيرٌ

على غصنٍ فيسكره النشيد //

(١) الأعمال الشعرية: ١٠٤

(٢) الأعمال الشعرية: ٧٨ - ٧٩

(٣) الأعمال الشعرية: ٧٢

ويعتمد الشاعر مفردات الحقل الدلالي الدال على النشوة، فيستقي منه مفردات متنوعة، أحياناً تتزاح عن دلالاتها الأصلية، كما نلاحظ في لفظة الكأس، في قوله: ^(١)

// كأنك أنت تختصرين عمري

على زنديك في صمت الصخور

وفيما ظلّ من وجد بصدري

أعود إليك بالكأس الأخير //

فالتركيز هنا على الزمن/ العمر، فاستعار لفظة الكأس للدلالة على ما تبقى منه، وتأتي اللذة في هذا العمر من اقترانه بجسد المحبوبة، التي تمنحه ألقاً وحياءً، وسنلاحظ صورة قريبة منها متمثلة في قوله: ^(٢)

// وأنها عندي غداً وردة

أزاحم الكأس في شَمّها //

ويجعل الشاعر من المؤنث بحد ذاته مفهوماً للنشوة قائماً على السكر، بل هو محقق للسكر المعنوي عندما يتحول إلى قيمة جمالية، والقيمة الجمالية بحد ذاتها هي باعث نشوة، كما نلاحظ في قوله: ^(٣)

// خذي كلماتي حسبها أنت خمرها

وأخشى عليها حين يسكرني صحوي //

فالخمر هنا هي عنصر جمالي، وظيفته تحقيق النشوة الروحية، فكل الكلمات المكونة للقصيد مبعثها حالة عشق تولّدها الحبيبة، وهنا تحضر طرافة الشاعر في اعترافه بالجميل الأنثوي الذي يدخل البهجة إلى القصيدة، وبذلك

(١) الأعمال الشعرية: ٣٢

(٢) الأعمال الشعرية: ١٧

(٣) الأعمال الشعرية: ٥٣

لاغرابة من الخوف عليها من حالة الصحو التي قد تذهب شيئاً من جماليتها وهذا ما ولّده التركيب التضادي (يسكرني صحوي)، وعلاقة الكلمات بالصحو والسكر هو من المعاني الأثيرة لدى الشاعر تلح على مخيلته دوماً، وهو ما عبر عنه في موضع آخر بقوله: ^(١)

// لا مفردات كلامها تصحو

لتدرك ما تخبئه من المعنى //

ففي السياق السابق لاحظنا علاقة المفردات بالسكر/ الخمر، لتحقيق النشوة، هنا نلاحظ علاقة متضادة مع ذاك المعنى، فالمفردات مرتبطة بالصحو من السكر، لتحقيق التحليق في المعنى.

وقد يعمم الشاعر الدلالة لتنتقل من مفردات عادية إلى مفردات شعرية كما نلاحظ في قوله: ^(٢)

// في نزيف لا ينتهي حاصرتنا

نشوة الشعر حين صغناه لحنا //

فالكلمات هناك مغموسة بالنشوة العشقية، وهنا العالم عشق، وبذلك يحضر ضمير المتكلمين في لفظة (حاصرتنا) للدلالة على معشوقين في حالة حب، ومفردة الحصار هنا اكتسبت شاعريتها من اقتباسها من حقل دلالي آخر للتعبير عن حالة حب مسيطرة ومتحكمة، فلا أحد من العشاق يرجو أن يفلت من هذا الحصار المزير بالجمال، إنه حصار نشوة ولذة، من هنا اكتسب الشعر خاصية السكر معبراً عنها بالتركيب (نشوة الشعر)، فالعشق هو المولد لتلك النشوة كما كان مولداً في المقطع السابق لنشوة الكلمات. وبذلك يمكن أن نلاحظ أن الشاعر يُداخل بين الكلمات من الحقول الدلالية المتنوعة، ثم يعيد عجزها

(١) الأعمال الشعرية: ١٦٧

(٢) الأعمال الشعرية: ١٠٧

لتوليد مقولته، لذلك قد يخالف أحياناً ما استقرّ عليه العشاق من قواعد وقوانين في العشق، كما نلاحظ في قوله: (١)

// كيف نشكو إليك يا ليل همّاً

مثلنا أنت ساهر العين مضنى

فاسكبي يا حبيبتي العمر كأساً

نتساقاه كلما الليل جنّا //

فالمألوف والمتعارف عليه أن الليل هو من أهم محسنات اللقاء العشقي لما فيه من ستر ومن رومانسية، وقد يكون ملاذ الشاعر عند تعذّر اللقاء، فبيّثه شكواه وأرقه، لكنه هنا حاضر عند لقاء الأحبة، ومشارك معهما في لذة اللقاء، من هنا فهو مضنى، ساهر العينين، مشارك في نشوة العشق، فتحول إلى أسر العشق مما جعل بث الشكوى إليه من دون فائدة تُرجى، فكلاهما في البلوى الجميلة اللذيذة سواء. وهنا يأتي استعمال مفردة النشوة (الكأس) للدلالة على الزمن / العمر، ويأتي معها لفظة (نتساقاه) للدلالة على أن السقية المتحققة من كأس العمر هي سقية ذات قيمة تزيينية تجلّ العمر وتتركه في حالة نشوة لن تحقق في حالة غياب المحبوبة، ومن هنا تأتي أهمية المقولة المعروفة الدالة على أن أعمار العاشقين تبدأ من لحظة اللقاء بالمعشوقة، وكل زمن تخلو منه يصبح غير محسوب في دائرة العمر، فالحسابات هنا هي حسابات جمالية، لا يفسدها إلا تدخل الواقعي الذي يقضّ سكينة المجازي.

وبأخذ اللقاء المقرون بالليل أبعاداً مجازية مولدة دلالات تحويلية متنوعة، وهذه اللحظة الشعرية تحضر في سياقات متعددة لدى شاعرنا، كما نلاحظ في قوله: (٢)

(١) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٢) الأعمال الشعرية: ٩٤

// أيا سكرانة العينين يا
من زوّقت بالخصب والحبّ
الليالي القاحلات
وواعدت بستان أحلامي
ببواقوت الهطول

بشرى إذاً يا قلبُ بالخبر الجميل //

فالفتور في العينين الموحى بسكرها هو عنصر جمالي تقليدي للمعشوقة،
لكن هذه الدلالة ستكون عنصراً تحويلياً للزمن/عمر الشاعر، إذ ستحول
الصحاري/ الليالي القاحلات من حالة الموات إلى حالة الخصب الجمالي، ومن
هنا تأتي دلالة البشرى بكل ما تحمله من رؤى تيشيرية، لتعبر عن زمن قادم
حافل بالرويا والجمال تتلقى فيه بساتين الأحلام أمطار العشق، فتورق صوراً
وأخيلة تتعش قلب العاشق/ الشاعر، والمتلقي.

وفكرة النوم في العسل هي فكرة جمالية متصاحبة مع الليل المحفوف
بالعشق، ولكنه نوم من نوع خاص، إنه: ^(١)

// ونم بين الجدائل وانهل القبلات

خمرأ من لماها السلسبيل //

فالنشوة متحصلة من موقع النوم، إنه موقع خاص بالعشاق بين الجدائل،
لكنه مقرون بلذة حسية متأتية من مصاحبة لغوية تقليدية تقرن الخمر باللمى.
وقد يقرن الشاعر النشوة بالغيرة، فيأتي النوم دالاً على نشوة تسعى للديمومة
والبقاء ما أمكنها ذلك، كما نلاحظ في قوله: ^(٢)

// أيغضبها أن الربيع يحبني

(١) الأعمال الشعرية: ٩٣

(٢) الأعمال الشعرية: ٨٦

وَأَنِّي جَارٌّ لِلْبَنَفْسِجِ وَالنَّهْرِ؟
وَأَنِّي عَتَّقْتُ الْكُرومَ بِخِيَمَتِي
لَأُسْكِرَ حَتَّى لَا أَفِيقَ مِنَ السُّكْرِ //

فمنبع الغيرة جمالي، قائم على التنافس الطريف، بين خرائط الجسد
الأنثوي، وخرائط الواقع الجمالي ممثلاً بالربيع والبنفسج والنهر، يتضافر معها
الخمير المجازية المعتقدة بجمال مسكر ينسى فيه صاحبه يقظته، ويبقى في حلمه
المجازي.

وقد تحضر النشوة بصيغ درامية غير مقترنة بالاحتفاء والفرح، كما نلاحظ
في قوله: (١)

// كَأَنَّنِي وَشَرِبْتُ الْكَأْسَ صَافِيَةً
يَا خَمْرَةَ الْأَمْسِ لَمْ أَعْصِرْ وَلَمْ أَذُقْ //

فالكأس الصافية هنا هي الكأس التي لم يكدر جمالها ما يفسده، لكن
اللحظات الحلمية التي تتقضي تجعل من نشوة الحاضر، نشوة تذكر فقط قائمة
على استرجاع ماضٍ لذيذ، من هنا يأتي تركيب المنادى المضاف (يا خمرة
الأمس) فالنداء هو استحضار للماضي، واقتران الخمر بالأمس دال على نشوة
تحققت في الماضي وانقضت في الحاضر، افتقادها يدخل الشاعر في حيرة
العاشق الذي يتساءل عن وجود تلك اللحظات التي انقضت سريعاً.

وارتباط النشوة بالذكرى دوماً هو مؤدٍ للدلالة الشعرية لدى شاعرنا، لما
تحويه من زخم درامي يغني النص، يقول: (٢)

// أَحَبَّهَا

وَأُنْحِنِي أَمَامَ ذِكْرِيَاتِنَا مَعاً

(١) الأعمال الشعرية: ٩٨

(٢) الأعمال الشعرية: ١٦٢

بحلوها ومزّها

تكون في معاطفي

تمرّد الخمر في جرارها //

فالذكريات هي المحرق المولد للدلالة وهي المولد للنشوة، من هنا تحضر
دلالة تمرّد الخمر في الجرار المقترنة بالشاعر. وهي التي عبّر عنها في موقف
آخر بقوله:^١

// وشربت من خمر احتضاني في ليال

صافياً ومعتقاً وشهياً مشرباً //

وبقي أن نتوقف في مقولة (السكر / نشوة العاشق) عند ظاهرة ملفتة في
شعر توفيق أحمد هي ميله في كثير من قصائد الحب إلى النهايات الخمرية،
كما نلاحظ في نهاية قصيدة (هو السحر) التي يقول فيها:^٢

// فيا صدرها حسبي من الدهر كله

بقية يوم فوق رابية الصدر

نعيش معاً في كل يوم وليلة

ونسكر حتى لا نفيق من السكر //

فشارب الحب طول العمر سكرانا - على رأي الشاعر القديم - فالمشهد
الحسي وما يولده من نشوة يجعل حالة السكر خير نهاية للقصيدة، ولا تخفى أهمية
ذلك، فموقع النهاية الخمرية في القصيدة العشقية هي الانطباع الأخير الذي يخلفه
النص في نفس متلقيه، من هنا كان ولع الشاعر بتلك النهايات، وهذه النهاية
سنجدها أيضاً في قصيدة (عيناك) التي يقول في نهايتها:^(٣)

(١) الأعمال الشعرية: ١٧٠

(٢) الأعمال الشعرية: ٦١

(٣) الأعمال الشعرية: ٦٧

// وحدها الخمر أدركت ما نعاني

وتعاني في الساح كل العناق

يخمد الشوق بالعناق فظلي

حُلماً غير قابل للعناق

حسبي الآن أن أصوغك شعراً

ظلّ خمراً على فم الذواق //

فالخمر مدركة لصبايات الشاعر، ثم يربط لذة الخمر بلذة الشعر في نهاية القصيدة، في محاولة الشاعر أسطرة حضور المعشوقة الدائم، هذه الديمومة التي تأخذ شرعيتها من شرعية اللذة التي تحققها الكلمات الجميلة على لسان الناطق بها الذي يدرك ماهيتها وجمالها، فتصيبه نشوتها وتفعل فيه ما تفعل الخمر بشاربها، ولكنه الشارب المُميز غير العادي الذي ينعته الشاعر بلقب الذواق المدرك لَكُنْهُ الأشياء وجمالها.

وقد ينهي الشاعر قصيدته مستثمراً صفة من صفات الخمر، كما فعل في نهاية قصيدة (يا شعر) التي يقول فيها: ^(١)

// أضيف أمحو أعيد الذكريات إلى

نهرٍ تَعْتَقُ أضواءً على الحديق //

فالفاعل (تعتق) مأخوذ من الحقل الدلالي الخمري، وظّف ليرسم صورة مجازية استثمرت الصفة الخمرية (التعتق) لتسبغها على العيون. وهذه الحال نجدها في نهاية قصيدة (جلسة الشوق المغامر) التي يختمها بقوله: ^(٢)

// أرمي صباباتي

و أستلقي على وجع

(١) الأعمال الشعرية: ١٠٠

(٢) الأعمال الشعرية: ١٦٧

يكسّرني فلا أصحو

وأصحو حينما تغفو الدّنان //

فربط الشاعر حالة الصحو لديه بحالة متضادة هي أن تغفو الدنان، في لعب لغوي على الدلالة، سوّغه اقتران تلك الدلالات بالصبايات والوجع والانكسار.

ثانياً: مقولة الشهوة:

تداخل مقولة الشهوة مع مقولة السكر السابقة، ولكن الاختلاف بينهما أن تلك المقولة تتشكل دلاليّاً من ألفاظ الخمر وما يندرج تحت هذا الحقل من ألفاظ تشكل مقولة السّكر، في حين أن مقولة الشهوة مرتبطة بمشهد جنسي حسي، أو معنوي يظهر العلاقة بين معشوقين.

ففي دائرة ارتباط العلاقة بين المعشوقين، والسمو الروحي فيها نقراً: ^(١)

// حين كالصيف تدخلين زمني

تستحم الروحان بالإشراق

أسرج الوهج صهوة من جموح

تترامى من خلفه آفاقي

دافق وصلك الشهي وحسبي

أن تساميت بالهوى الدّفاق //

فاللذة قد تتحقق من خلال السمو بالحب على طريقة الصوفيين، فهي ليست مقترنة بالجسد دوماً، وهذا يذكرنا بقول بدوي الجبل:

تقسّم الناس دنياهم وفتنتها وقد تفرّد من يهوى بدنياه

سما بحسبك عن شكواه تكرمة وراح يسمو عن الدنيا بشكواه

(١) الأعمال الشعرية: ٢٨

ففكرة الصعود الصوفي بالحب والسمو عند توفيق أحمد تبدأ بالإشراق الذي يحققه حضور الحبيبة، فيكون السمو والمعراج بالحب عبر حصان مجازي هو الوهج الروحي وسيلة التحليق المجازية للسمو بحالة الحب الشهية إلى آفاق قصية. وتحضر مقولة الشهوة الحسية في أشكال مختلفة عند شاعرنا، من ذلك قوله: ^(١)

// خمرة الصدر عتّقها فإني

أفتح العمر بالخمور العتاق //

فمقولة الشهوة تظهر من اقتران العشق بالصدر والخمر معاً، ثم يخفف الشاعر دوماً من حسية المشهد بقرنه بالعمر الذي يفتح بالخمور العتاق. ويوظف الشاعر الألفاظ المرتبطة بالحقل الجنسي، فيختار الكلمات بعناية فلا يسفّ في معجمه، وإنما يبقيه في إطار الرمز الشفاف الذي يشي ويوحى أكثر مما يصرح، وبذلك يكاد يكون المعجم الماجن مختلفاً تماماً من تجربة الشاعر توفيق أحمد، معتمداً أسلوب الخفاء والمجاز، كما نلاحظ في قوله: ^(٢)

// حبيبتي يا سهيل النار في جسدي //

فبراعة الصورة تأتي من مجازيتها، فلاشك أن مفردة النار هي من المفردات المرتبطة بالحقل الدلالي الجنسي، ولكنها مرتبطة به بروابط مجازية غير مباشرة، فالنار هنا حصان له سهيل جنسي قابع في الذات الشاعرة، في صورة بلاغية معبرة عن احتدام الشهوة الجنسية.

لكن ذلك لا يمنع من القول إن بعض مفردات الجسد التقليدية حاضرة في شعر شاعرنا، من هنا تحضر الشفاه، في المشهد، يقول: ^(٣)

(١) الأعمال الشعرية: ٢٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٣١

3 - الأعمال الشعرية : ٥٧

// أنا زمني تؤرّخه شفاه

مكابرة وشال من حرير //

فالوصف الناعم للعلاقة الحسية بالمعشوقة، يبرز من تلك الشفاه المكابرة المتأبّية على الشاعر، وهذا مايسوغ أن تكون تلك الشفاه المتعالية بداية من البدايات الأساسية لتاريخ الحب عند الشاعر، ولا بأس هنا أن يضاف إلى تلك البدايات العشقية شال من حرير يزيد من جمالية المشهد.

ويستحضر الشاعر مكونات أخرى للمشهد الحسي، كما نلاحظ في قوله:^١

// شفتان أعرف أن خمرهما

يحتاج أحياناً إلى عنبي

لو تعرفين متى أثيرهما

نهديك كنت النار في حطبي //

فخمر الشفاه مرتبط بعنب الذات الشاعر لاكتمال المشهد الحسي، والنهدان مكونان أساسيان في اللذة في عبارة تعيدنا إلى فكرة النار السابقة، وما الحطب المجازي إلا واحد من مكوناتها. وقد يستحضر الشاعر العنصر المكون للرجبة، مع تشكيل دلالي طريف كما نلاحظ في قوله:^(٢)

// وإذا تمنّع خصر رغبته

لا الروم تلويه ولا الفرس //

فالطرافة الفنية هنا تتمثل في اللجوء إلى التاريخ لتصوير صعوبة ترويض الجسد، من خلال صورة الصراع بين الروم والفرس، لكن الشاعر هنا يجمع بين المتخاصمين لأهداف جمالية تهدف إلى تمثّل عصيان ذاك الجسد عند تمنّعه على عاشقه.

(١) الأعمال الشعرية: ٥٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٦٩

وقد تكون النزعة الحسية في الصورة الجنسية مرتبطة بحاسة الذوق والفم
فالحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس - كما يقول ابن حزم-^(١)
وهذا ملاحظنا أثره فيما سبق، وهو ما نقرأ في قوله:^(٢)

// لي نهدها المعجون بالكلمات حتى الاشتها

لي تغرها المصنوع من عسل ونعناع وماء

أو كما نلاحظ في قوله:^(٣)

رُبَّ صاد كان يبغى رشفة

لم يَدُقْ في لاهف الشوق لماها

والعصافير التي حطّت على

نهدها الطفل تخيرن سواها

ويربط الشهد بالشفة كما نلاحظ في قوله:^(٤)

إن أكتب الأشعارَ عن شفة

ما زلتُ أذكرُ موسم الشَّهِدِ //

ولكن الشاعر قد يجدد أحياناً في المشهد الحسي الدال على مقولة الشهوة
عندما يحول ذلك المشهد العشقي إلى مشهد احتفائي، كما نقرأ في المشهد
الآتي:^(٥)

// ليلي أقبِلت بجمالها وجلالها

فافتح لها أبواب قلعتك العسية

(١) ابن حزم: طوق الحمامة: ٥٢

(٢) الأعمال الشعرية: ٧٧

(٣) الأعمال الشعرية: ٨٤

(٤) الأعمال الشعرية: ٨٩

(٥) الأعمال الشعرية: ٩٣

واقطف التفاح عن أغصان موسمها
ونم بين الجداول وانهل القبلات
خمرًا من لماها السلسيل
أوغل بغابات العناق
على مفارق جيدها
نعناعها الريفي يغري
فاحتقل بقدمه
اطفى بنار هطولها الصيفي
نيران الغليل//

يفتح الشاعر المشهد بلقطة الفتح السلمي لقلعة عصية تمثل الذات الشاعرة وتعطي المعشوقة الشريكة في المشهد قوة جمالية تجعلها تمتلك بسلاسة العشاق مفاتيح قلاع القلوب الموصدة، فهنا إضفاء لعناصر قوة على المؤنث الفاتح، ثم سيقدم الشاعر مشهد الغبطة، فالمؤنث يحفل بكل مكونات اللذة الرومانسية، فالتفاح وهو مكون جنسي حسي، يقطف من ذاك الجسد، في ظلّ الجداول تنفياً قبلات الشاعر المقطوفة من شفاه خمرها مُعَنِّقة، ثم سيتحول الاسترسال في المشهد الحسي إلى تحويل اللذة والإيغال بالقبل إلى إيغال في غابات من الشهوة ممعنة بالعمق والمجهول وهذا ما يظهره الفعل (أوغل) الموحى بارتداد عوالم مجهولة من اللذة موجودة في تلك الغابات المتوضّعة جغرافياً على عنق المعشوقة الممتد، إنها معشوقة أسطورية يُستَقْبَلُ نعناعها الريفي بأجواء من الفرحه وطقوس من اللذة، إنها المعشوقة التي تهطل أنوثه، فتذيب شهوات العاشق بأمطارها تلك.

وهذا التعامل الأنيق مع الجسد الأنثوي نراه مبثوثاً في قصائد متنوعة على امتداد الأعمال الشعرية، ويأخذ أشكالاً دلالية مختلفة، فتارة نراه يظهر في شكل الجمال الأسر: (١)

(١) الأعمال الشعرية: ١٦٩

// في مدى صدرك بوح عاطر

أنا في أرجائه مرتهن

لو أعيش العمر مشغولاً به

في ضلوعي لا يدبّ الوهن //

وتارة نراه في مشهد يعيد تشكيل الجسد بالقبلات، كما نقرأ في قوله: (١)

// أردتُ أزين عنقك بالغنج

أطبع أسفل ما امتدّ من ذهبيّ سنائه

كثيراً من القبلات

تحدّد شكل الحلق //

ففي الشاهد الأول يمنح الشاعر الجسد المؤنث ممثلاً بالصدر قدرات على الفعل ممثلاً بالأسر، فالذات الشاعرة مأسورة دوماً عند كل جميل، كما يمنحها قدرة على بث روح التجدد في الذات الشاعرة، فالمؤنث يمنحها قدرات تجعلها لا تتعب، بمعنى شباب لا يشيخ تزيده الأنوثة قوة وشهوة.

أما الشاهد الثاني فالشاعر يأخذ هذه القدرات، ولكنها قدرات حسية، يستطيع بواسطتها إعادة رسم الشهوات على الجسد المؤنث بأداة لا تخطئ فن الرسم، إنها القبلات المعجونة بعشق ذاك الجسد.

بل إن الاحتفاء بالجسد المؤنث يبلغ ذروته، عندما يتحول إلى مركز استكشاف وهذا ما نلمح تحولاته في المشهد الآتي: (٢)

// أتدري أن السكينة

هذي التي تنتظرين إليها تضج بفيض انفلاتي

ورغبة بحثي

(١) الأعمال الشعرية: ١٨٠

(٢) الأعمال الشعرية: ١٨٢ - ١٨٣

عن الطامحين إلى شهوة النار
تحت رمادك

...

هذي جيوش المشاعر عندي
وليس لغيري مجد ارتقاء
شموس عنادك

...

تعالى.. فبي من جمار اللذات
ما يقتل الظن والجوع في خلواتك
قبل رقادك //

فالسكينة الظاهرية في الذات الشاعرة تخفي وراءها رغبة جامحة في
الكشف والتغلغل في ذاك الجسد، لاكتشاف واقتناص مكامن اللذة فيه، إنها
دوامة بحث تحتاج إلى قدرات عاطفية عالية، جيوش عواطف وفيالق غبطة ولذة
للتمكن من التوقف عند شمس عناد ذاك الجسد المتوقد ناراً، ثم نهاية المشهد
بانتصار وهمي للذات الشاعرة بما تملكه من جمار اللذة على قتل أحلام اليقظة
الجنسية عند ذاك الجسد المفعم بالشهوة.

تتضافر - مع ما ذكرنا سابقاً - ثلاثية (الصدر، الكف، اليدان) في
تشكيل مقولة الشهوة، كما نجد في قوله: ^(١)

// نشر الصدر رهبة في كياني

أهو نوء أم غابتا دراق؟

كفك البض في شتائي وقد

يزرع الدف في الضلوع الرقاق //

(١) الأعمال الشعرية: ٢٧

فقدرات الحريق الداخلي للأصابع، كقدرات النار في تعاملها مع العشب،
في صورة رمزية باتت مألوفة عند الشاعر، متمثلة برمز النار الدال على
الشهوة.

ويجب ألا يغيب عن البال أن صورة الكفين لا تُستحضران دوماً كمكون
من مكونات الشهوة بل قد تستحضران لتشكيل الجمالية في المشهد والتخلي عن
الجنسي تخلياً تاماً كما نلاحظ في قوله: ^(١)

// من لا يرضى فنجان القهوة

من كفيك المنسرحين

الممدودين تجاهي؟

يستلبان رويداً معنى الصمت لديّ

ويقتحمان ركام الضجر //

ثالثاً: العيون المعشوقة:

يذهب ابن حزم في باب الإشارة بالعين، إلى كل ما تستطيع العين أن
تقوم به، كونها، كما يقول، أبلغ الحواس وأصحها دلالة وأوعاها عملاً، فلحظ
العين يبلغ المبلغ العجيب، ويُقَطَّع به ويُتواصل، ويُوعَد ويُهَدَّد، ويُنتهر ويُيسط،
ويؤمر وينهى، وتضرب به الوعود، وينبه على الرقيب، ويضحك ويحزن، ويسأل
ويُجاب ويمنع ويعطي. ^(٢) والعين عند الشاعر ابن الصفي "هي التي توقع
القلب في التعب، وتوفر نصيبه من أسهم الهم والنصب، وترميه بدواعي الهوان
ودواعي الهوى، وتسلمه إلى مكابدة الغرام ومكابدة الجوى، لو عذبت بطول
السهر وكثرة الدموع وبفيض الشؤون، وبمسامرة الأحزان والفكر، وبمراقبة النجوم

(١) الأعمال الشعرية: ١٢٤

(٢) طوق الحمامة : ٥٢

فالشعراء مولعون بالعيون، ومولعون بتشكيل الصور الطريفة عنها، ويجعلها عنصراً أساسياً، ومكوناً حسياً لا يُستغنى عنه في خطاب العشق.

فالحب الحقيقي هو "الحياة"، وقد عبر ابن حزم عن ذلك بقوله " : ومن وجوه العشق الوصل، وهو حظ رفيع، ومرتبنة سرية، ودرجة عالية، وسعد طالع . بل هو الحياة المتجددة، والعيش السني، والسرور الدائم، ورحمة من الله عظيمة . ولولا أن الدنيا دار ممر ومحنة وكدر، والجنة دار جزاء وأمان من المكاره، لقلنا إن وصل المحبوب هو الصفاء الذي لا كدر فيه، والفرح الذي لا شائبة ولا حزن معه، وكمال الأمان، ومنتهى الأراجي.^(١) "أما" اللاحب "فيرمز إلى" الموت " بمعناه الحقيقي أو المجازي، فيصف ابن حزم "الهجر" مثلاً بأنه إحساس أظفح من الموت، إلى درجة أن: المحب يتمنى الموت بدلاً من تحمل هجر القلب."^(٢) وتأتي في السياق نفسه، صور أخرى عديدة لتؤكد أن المفردة الدلالية "اللاحب" قد تجسدت عبر مسارات صورية من مثل: "الهجر"، "الغدر"، "البين"، "الضنى"، و"السلو". وهذه المسارات وغيرها تتمظهر من خلال الصور المنتشرة في النص لتعبر عن عواطف سلبية كالهلع والجزع، والحزن واليأس، والسقام والضنى، التي تعتري الذات العاطفية بعد تحولها من حالة وجودية إيجابية (الحب) إلى حالة وجودية سلبية (اللاحب). إن العين قوة سحرية، كوة للتحرر من غيبش العالم الجواني والانفتاح على العالم الخارجي بكل حمولاته ودلالاته، تشكل في خطاب العشق الصوفي صاري سفينة الروح التي تتجذب بفعل قوة سحرية نحو خلجان فيروزية تحكمها كائنات ظاهرها سحر وباطنها فتنة، وغني عن التذكير هنا أن لفظة العين ذات مرجعية أزلية، فهي تعود لطفولة الجنس البشري الذي رأى في اقترانها بالماء رمزا من رموز الخصب والحياة، ألم يجعل

(١) طوق الحمامة : ٨٤

(٢) نفسه: ١٠٢

ابن عربي موضع أنثاء "من العين السواد ومن القلب الفؤاد"^(١) وهذا الغنى الدلالي لهذه اللفظة يمكن أن نلاحظه بالعودة إلى مادة (عين) في لسان العرب الذي يترجم مرجعية ما قلناه.

تكاد لا تخلو قصيدة من قصائد توفيق أحمد من ذكر هذه اللفظة، بل إنها قد جاءت عنواناً للقصيدة مما يجعلها في مركز الدلالة، وكذلك ولع الشاعر بهذه اللفظة ومركزيتها في معجمه جعله يكرر هذه اللفظة في مطالع قصائده مما أوقع تلك المطالع بالتشابه من ناحية التكنيك الفني، وأسلوبية التعبير، فهو يقول في افتتاح قصيدة (تلك الليلة):^(٢)

// ألسِتِ بعينيكِ أشعلتِ فيّ الشرارة
وبالأمسيات الخضيلات
داعبت أمواج عشقي
أزحت عن النافرين الصبيين
تلك الستارة //

ويقول في مطلع قصيدة (أميرة الحب والعشق):^(٣)

// هل لعينيك في المدى من رفاق
تجمعان العشاق بالعشاق
وهما عالمي ولو سألاني
لاستحي الضوء والندى والسواقي
من إلى ناظريك زفّ الليالي
راسماً لوحة الجمال الباقي؟ //

(١) ابن عربي: ترجمان الأشواق: ٣٠

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٠

(٣) الأعمال الشعرية: ٢٧

في ليل عينيها وقل:
قلبي خذيه كي يسافر
لا الصعاب تردنا عن آخر المشوار
لا جمر المسافة //

والعين دالة في الخطاب العشقي عند توفيق أحمد على السكينة الجمالية
وراحة النفس الباحثة في موعدها عن إطفاء لشوق لا ينطفئ ولا تخبو جمراته،
يقول: (١)

// حبي لعينيك استضاء بموعد
ترتاح فيه القبرات طويلاً
الشوق في عينيّ حقلُ محبة
ما جفّ إلا واخترعتُ حقولاً //

فالعين مصدر سكينة وراحة عندما تقترن بموعد، والعين مكّون حافل
بالجمال عندما تقترن بالشوق في عيني العاشق، فهي تتحول إلى حقول شوق
ومحبة شاسعة، لا يجفّ جمالها، فروافده قلوب العشاق الفيضة بالمحبة.
وقد جمع الشاعر دلالات متنوعة للعين في قصيدة كاملة حملت عنوان
(عيناك)، أضحت العيون فيها بؤرة التوتر ومحرقاً مولداً للدلالة، يقول فيها: (٢)

// كيف عيناك ترفضان اعتاقي
إنه العشق فتنة الخلاق
زرقة تسبح السماوات فيها
وانطلاق للضوء تلو انطلاق
عالم بعضه الوصول إلى التيه

(١) الأعمال الشعرية: ٦٥

(٢) الأعمال الشعرية: ٩٠ - ٩١

ودنيا مجهولة الأعماق
فيهما استريح سيفاً من الفتح
ونهرأ أضاع حلم السواقي
بهما أنتهي وعوداً رماها
باننتظار المجهول يوم التلاقي
أنا باق يلفني الآه والشوق
وبعض الذهول والإشفاق //

يجعل الشاعر من عنوان القصيدة عنصراً دالاً على نص سيحتفي بهذا الجزء من المعشوق، إنه العيون، والحق أن العيون لم تسيطر دلاليّاً إلا على القسم الأول من القصيدة، إذ شرد النص إلى معاني عشقية أخرى، وبالتالي لم تكن القصيدة فتحاً في عوالم العيون المجهولة، كما فعل نزار قباني في قصيدته نهر الأحزان مثلاً، وإنما انبنت القصيدة هنا على عدة مقولات نتوقف عند المتعلق منها بالعيون. تفتتح الأبيات بثنائية الأسر/ الانعتاق، فالعين بجمالها الأخاذ تأسر الشاعر وهذا يتناقض عاطفياً مع الحب الذي هو إعتاق وتحليق في عوالم لا متناهية، ومن هنا كان مسوّغ الاستفهام، فهو استفهام العارف الراضي كل الرضى بهذا الأسر، وهل يقبل العاشق بأقل من ذاك عربون محبة؟؟ وهذا ما تؤكّده الدلالات التالية، فزرقة العيون المشابهة لزرقة السماء، تدفع الذات الشاعرة للتخليق، على طريقة المتصوفة، إذ يتحول الحب عندهم إلى تحليق معنوي يغادر فيه الشاعر عالم المحسوس المرئي إلى عوالم مجهولة متعالية كي يصل إلى درجة النيرفانا درجة الحب والتوحد والتماهي والفناء بالمعشوق، وقد فسّر الشاعر ماهية هذه العوالم، بقوله: إنها عوالم من التيه، وعوالم مجهولة الأعماق، من هنا يحضر مفهوم الاستراحة من فتوحات عوالم مجهولة حلمية، أدواتها الآه، والشوق، والذهول، والإشفاق، ثم تترك القصيدة العيون وشأنها لتنتقل إلى الوصل، والهوى، ... وهذا ما جعل الشاعر يتخلى

عن مهامه الكشفية في العيون، وهذا ما يمكن أن نجد صداه عند نزار قباني في قصيدة (نهر الأحران) التي عالج فيها الموضوع ذاته، بأسلوب مختلف، وفي زمن سابق لشاعرنا، وفيها يقول: (١)

// عيناك كنهري أحزان

نهري موسيقى.. حملاني

لوراء، وراء الأزمان

نهري موسيقى قد ضاعا

سيّدي.. ثم أضاعاني

الدمع الأسود فوقهما

يتساقط أنغام بيان

عيناك وتبغي وكحولي

والقدح العاشر أعماني

وأنا في المقعد محترق

نيراني تأكل نيراني

أقول أحبّك يا قمري؟

آه لو كان بإمكانني

فأنا لا أملك في الدنيا

إلا عينيك وأحزاني

سفني في المرفأ باكية

تتمزق فوق الخلجان

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة: ١ : ٤٠٣

أَسَافِرُ دُونَكَ لَيْلَكْتِي؟
يَا ظِلَّ اللَّهِ بِأَجْفَانِي
يَا صَيْفِي الْأَخْضَرَ يَا شَمْسِي
يَا أَجْمَلَ.. أَجْمَلَ الْوَانِي //

فالعُيون هنا مناسبة كشفية في عوالم أخرى، وفي الوقت ذاته تتماهى مع الكشف عن ذاتية معذبة في الحياة والعشق، فالشاعر هنا كأنه يقرأ في لوحة تشكيلية لتلك المرأة المعشوقة، تذكرنا بالموناليزا اللوحة الشهيرة المعروفة، فلن تغيب عن مخيلة المتلقي صورة تلك اللوحة في أثناء قراءة النص، نتيجة طغيان الحزن والألم اللذين يلفان النص، وقد حاول كل شاعر أن يستقرئ العينين بطريقته الخاصة، وطرافة الفكرة عادة هي التي تقود للتوقف عند نصين يعالجان الموضوع ذاته.

رابعاً: الثنائيات الضدية التحويلية في خطاب العشق

يرتكز فضاء الخطاب الشعري على مجموعة من الثنائيات الشعرية تختلف باختلاف الشعراء وتباينهم حيث تعد بؤراً محورية تمكننا من دراسة العمل الإبداعي دراسة علمية دون التخلي عن شعريته وجماليته. إن الثنائية الضدية عملية متجذرة في الإبداع الشعري، ذلك أنه يحمل في جوهره عنصر التضاد الذي يمكنه من خلق "التوتر" و"الفجوة"، حيث لا يجعله نصاً إبداعياً سلبياً يقرر مجموعة أشياء وظواهر، بل نصاً حركياً حدثياً؛ نصاً يحدث "الهزة" ويخلق عنفاً فكرياً رؤيويًا. ولعل هذا العنصر الأساسي هو صاحب الدور الفعال في بقاء وخلود كثير من النصوص الإبداعية.

وتكنيك التضاد كان ميزة أسلوبية ولع الشاعر توفيق أحمد بها إلى درجة أوقعته بالتكرار، وتبرز ثنائيات أثيرة لدى الشاعر تسهم في تشكيل الرؤى الفنية لديه، من أهمها ثنائية الياس/ الإيناع، التي نلاحظ صداها في نص (تلك

صارت جحيماً جميلاً
وتحكين أنت:
بأن العصور من الحزن
في خصرك الأسمر الناحل
اختصرتها البروق
ورشت على قاحل الروح إيناعها
وأنت لا ترتجين لماض حزين رجوعاً
سيورق فيك خريف
وكل مهان سيرفع رأسه //

في هذا المقطع تولّد الثنائيات الضدية الصراع في النص وتعطيه حركة
فوّارة، يبدأ المقطع بالإغواء والتحريض الجنسي، وهذا ما عبرت عنه الأفعال
الطلبية (لا تستحي، هلمي، خلي..)، فالأفعال متأثرة بالعرف الاجتماعي،
فالطلب لا تستحي موح بفعل مناف للحياء، تردفه أفعال تشجيعية (هلمي، خلي)
ثم ستتبع الدلالة بفصائل هذا الفعل التحويلية، فالشحوب الدال على يباس
سيندى، عبر تسليم نفسه لأضلع تفوح وهجاً في دلالة على رغبة جنسية
جامحة، تمتلك قدرات على تحويل الحزن إلى فرح/ إزهار، والجحيم إلى جنة،
والروح اليايسة إلى إيناع، والخريف إلى ربيع دائم، من هنا لا غرابة أن يعيد
الشاعر هذه الدلالات، ليؤكد غنى فعل جنسي ربما لم يتحقق: ^(١)

// هلمي

وخلي شحوبك يندى

ويغرف من دفقات الضياء بصدري نهاره //

(١) الأعمال الشعرية: ٢٢

وهنا تحضر دائرية الدلالة فالشاعر يعيدنا إلى بداية الدلالة، بتكراره أفعال الإغواء، فإذا كانت أضلاع الشاعر وهجاً في المقطع السابق، فهنا ستتحوّل إلى صبح وضياء يزيد الجسد الأنثوي نوراً وألقاً.

وتحضر بقوة في النص الشعري عند توفيق أحمد ثنائية الماء/ الصحراء، وقد تكون التكنيك الأهم على صعيد بناء النص الشعري، وهذا ما يمكن أن نلاحظه - على سبيل المثال - في قصيدة (صبا)، التي يقول فيها: ^(١)

// مررت بقلبي

زوبعات

من الهوى

وفي روعي

الظمأى

ملاكاً من الطهر

ورويت صحرائي

وكانت جديبةً

وأوغلت في جوعي

موائد من سحر

تهاوت على الصدر

النجوم

أسيرةً

فصرتُ أنا والنجمُ

نبكي من الأسرِ //

(١) الأعمال الشعرية : ٤٥

الثنائيات هنا بين الروح الظمأى قبل مجيء الملاك/ المعشوقة، والروح التي ستحقق رواءها بعد مجيء المعشوقة، فالتحويل هنا من حالة الجذب الروحي والخواء المعبر عنه بلفظة (ظمأى) الواردة نعتاً للروح، إلى حالة (الري) المستنتجة من التضاد مع الظمأ، وهنا تحضر دلالة العشق على الفعل التغييري في الذات الشاعرة، وسيدعم الشاعر هذه الثنائية بثنائية أخرى مؤكدة للدلالة السابقة ممثلة بثنائية الجوع في مقابل الشبع المعنوي الجمالي المعبر عنه بعبارة (موائد السحر)، فموائد الشاعر لا علاقة لها بالطعام الحقيقي الذي يغذي الجسم فيزيولوجياً، وإنما هو غذاء روحي جمالي امتلك القدرة على نقل الذات الشاعرة من الخواء الروحي إلى لحظة الامتلاء التي يبعثها التواصل مع المحبوبة/ المؤنث.

ولكن دلالة الجوع لفظة دالة على شهوانية مفرطة، ستأتي في قصيدة حملت عنوان (جوع)، التي سترتبط بثنائية أخرى هي ثنائية: (النار / الحطب)، التي يقول فيها: ^(١)

// فُكي

إزار الجمر

عن جسدي

ما أنت غير

منابع اللهب

أو تحرقين

وأنت

ناهبة

ما في

حقول الصدر من حطب؟

(١) الأعمال الشعرية: ٤٦ - ٤٧

فالفعل (أخصب) يمثل الطرف الأول للثنائية الضدية، في مقابل (جفاف) أروقة المكان، فالإخصاب الأنتوي هو وسيلة التحول، وهذه الدلالة متكررة في نص آخر يقول فيه: ^(١)

// ما أخصبت قاحلاً في الجفون //

فالإخصاب صفة ملاصقة للمؤنث في مواجهة الجفون القاحلة، فالدلالة المائية للإخصاب تحول الجفاف إلى ندى.

وأخيراً لابد من الإشارة إلى ملاحظة نقدية مهمة هي أنّ القدرات التحويلية في نص توفيق أحمد قائمة على المزوجة بين عناصر محددة الماء، النار، الحطب، اليباس، الندى، وكل ماعداها يندرج تحتها، وعلى الرغم من الجماليات المحتملة في التركيبات والمزاوجات إلا أنها تبقى محدودة وبحاجة إلى تطوير وتنويع، لأن الاتكاء عليها بكثرة أوقع معجمه اللغوي في داء التكرار الذي يُذهب بريق كثير من الصور ويزيل وهجها ويدخلها في دائرة المألوف.

(١) الأعمال الشعرية: ١٨٦

الفصل الثاني

مكابدات العاشق والفعل السردي

فما في الأرض أشقى من محب	وإن وجد الهوى حلو المذاق
تراه باكيا في كل حين	مخافة فرقة أو لاشتياق
فيبكي إن نأوا شوقا إليهم	ويبكي إن دنو خوف الفراق
فتسخن عينه عند الفراق	وتسخن عينه عند التلاقي

"ابن قيم الجوزية" يصف حال العاشق

يستحضر الشاعر بعد ذلك خطاب العتاب، خطاب المرأة وهو تال للحظة الجنسية، يُتخذ ذريعة لوصف المشهد الجنسي: (١)

// تقولين:

إنني أضفت لتلك الجراح نزيفاً
وللعصف في الأضلع اللاهبات دماراً
وقد أنشبت شهوتي في رحابك ناراً
وصار التوقد وشماً
تضرجت بالحسن حتى التوحد
ما شمت نفسي نبياً بغير هواك
تداخلت فيك كبحر بطوفانه
توغلت بالنعميات الظمائمات
حتى استباح اللظى كبرياء التوقد
والعشق صار مناره //

ثم يحضر مشهد الغوايات المحرصة على المغامرة العشقية الجنسية، عبر كشف أسرار المغلقة، وتحولاته الجمالية، يقول: (٢)

// تفحّ المواعيد:

لا تستحي، هلمّي
وخلي شحوبك يندى
يسلم للوهج في أضلعي الآبقات انهياره

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠ - ٢١

(٢) الأعمال الشعرية: ٢١ - ٢٢

وإذا تمنع خصر رغبتهـا لا الروم تلويه ولا الفرس
البؤس قبل نذاك آلمني وغدا ندياً بعدك البؤس
أبعاد هذا الكون أربعة ولأنت فيه لأربعي خمس //

إنها صورة التمتع والإقبال في مشهد الحب بعد عودتها، متمثلة بصورة
الرغبة الجامحة التي لا يقف أحد في طريقها، والتمتع الذي لا ينتصر عليه
أحد، في استفادة رائعة من الصراع التاريخي بين الروم والفرس لتوظيفه على
أرض معركة جديدة ؟

٥- أشواق العاشق:

هنا يتحول الشوق باعتباره حالة عاطفية تصيب العاشق إلى محرق مولد
لدلالات النص بتفرعاتها المختلفة المرتبطة بالحببية، وهذا ما نلاحظه في قصيدة
(جلسة الشوق المغامر) التي لا يتطلب الشوق فيها غياب المعشوق، بل قد
يكون حضوره واقعاً أو خيلاً هو المحرك للدلالة، من هنا تحضر دلالتا
الإخصاب/ التمتع، يقول: (١)

// هي لم تكن عندي الأخيرة
لحظة احتدمت رغب الروح
وانهدمت قلاع حيائنا
وخلعت عن نعماك أوهام التمتع
صرت منديلاً رخيئاً شاسع اللذات
أخصب من نداء الأنثوي
جفاف أروقة المكان //

(١) الأعمال الشعرية: ١٦٦

الفصل الثالث

ضفاف المعشوقين

(شعرية الأسماء)

في هذا الخطاب نتوقف عند قصائد موجهة لأشخاص، كانوا المولّد والمحرض على كتابة النص الشعري، وقد تنوع حضور الأسماء في شعر توفيق أحمد، وهذا الحضور يدور في فلك المدارات الآتية:

١- على ضفاف الشخصية التاريخية:

هنا يتعامل الشاعر مع أسماء لها صداها في الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، كما يحاول أن يتناول المضمون الذي تحمله هذه الشخصية داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفاً بطاقة وجدانية وإيديولوجية. لا شك أن التعامل مع هذه الأسماء من موروثنا يستلزم وعياً حقيقياً بالقيمة التاريخية والإنسانية لتلك الشخصيات.

وسأتوقف عند نموذجين شعريين احتفى الشاعر بهما، النموذج الأول منهما احتفى به بشخصية معاصرة هي شخصية المجاهد صالح العلي، والنموذج الثاني احتفى الشاعر به بشخصية تراثية هي شخصية المعري. في النص المعنون " المجاهد صالح العلي " يميل الاحتفاء إلى التآبين والرياء، وهنا يحضر توصيف قدامة بن جعفر لهذا النمط الشعري بقوله:

